

АЛГЕБРА ФОРМАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ РОМАНТИЗМА

ЛОБОВИКОВ В.О.

© 2000

(«Карнавальные» эстетические операции в булевой алгебре формальной эстетики и их математическая двойственность по отношению к «серьезным» эстетическим операциям)

Согласно общепринятой в настоящее время традиции, в историко-искусствоведческой и культурологической литературе термины «классицизм» и «романтизм» обозначают направления в искусстве, художественные стили и соответствующие им эстетические теории, имеющие *исторически определенное, преходящее содержание*, а именно: фиксированный исторический период, конкретное историческое содержание субъекта и объекта художественного отражения. Поэтому, чтобы избежать недоразумения, необходимо обратить внимание на то, что в настоящей статье слова «классицизм» и «романтизм» имеют значения, существенно отличающиеся от упомянутых выше. Термины «классицизм» и «романтизм» обозначают в данной работе некие *вечные (неизменные) структуры эстетической деятельности, имеющие общечеловеческое значение, лежащие в основе любого художественного творчества* и, поэтому, играющие в сфере искусства роль *архетипических структур художественного сознания*. Из сказанного следует, что используемые в настоящей работе названия «классицизм» и «романтизм» весьма условны, конвенциональны, так как от содержания художественного сознания (а, значит, и от процесса его исторического изменения) автор систематически абстрагируется. Упомянутые архетипические структуры художественного сознания (и их взаимоотношение) рассматриваются как то, что инвариантно относительно любых изменений содержания эпохи, субъекта и объекта художественного отражения. Следует отметить, однако, что условность (конвенциональность) обсуждаемых терминов в данной статье не является абсолютной потому, что «классицизм» и «романтизм», как исторически определенные стили, суть репрезентативные конкретные примеры, важные частные случаи, яркие проявления исследуемых в данной работе архетипических структур художественного сознания (абстрактно-всеобщих, формальных, т.е. не наполненных конкретным содержанием, вневременных схем), называемых, соответственно, «классицизм» и «романтизм». Эти двойственные друг другу базисные архетипические структуры (изначально существующие простейшие умопостигаемые образцы эстетической формы) обуславливают единообразие, целостность, закономерность эстетического и, в частности, художественного восприятия Мира Человеком (речь здесь идет о восприятии любого объекта любым субъектом в любом месте и в любое время).

«Все эти обрядово-зрелищные формы, как организованные на начале *смеха*, чрезвычайно резко, можно сказать принципиально, отличались от *серьезных* официальных — церковных и феодально-государственных — культовых форм и церемониалов. Они давали совершенно иной, подчеркнуто неофициальный, внецерковный и внесударственный аспект мира, человека и человеческих отношений; они как бы строили по ту сторону всего официального *второй мир и вторую жизнь*, которым все средневековые люди были в большей или меньшей степени причастны, в которых они в определенные сроки жили. Это особого рода *двумирность*, без учета которой ни культурное сознание средневековья, ни культура Возрождения не могут быть правильно поняты. Игнорирование или недооценка смеющегося народного средневековья искажает картину и всего последующего исторического развития европейской культуры».

М.М. Бахтин [1, с.10]

«В процессе многовекового развития средневекового карнавала, подготовленного тысячелетиями развития более древних смеховых обрядов (включая на античном этапе — сатурналии), был выработан как бы особый язык карнавальных форм и символов, язык очень богатый и способный выразить единое, но сложное карнавальное мироощущение народа. Мироощущение это, враждебное всему готовому и завешенному, всяким претензиям на незыблемость и вечность, требовало динамических и изменчивых («протеических»), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности господствующих правд и властей проникнуты все формы и символы карнавального языка. Для него очень характерна своеобразная логика «обратности» (à l'envers), «наоборот», «наизнанку», логика непрерывных перемещений верха и низа («колесо»), лица и зада, характерны разнообразные виды пародий и травестий, снижений, профанаций, шутовских увенчаний и развенчаний. Вторая жизнь, второй мир народной культуры строится в известной мере как пародия на обычную, то есть внекарнавальную жизнь, как «мир наизнанку». Но необходимо подчеркнуть, что карнавальная пародия очень далека от чисто отрицательной и формальной пародии нового времени: отрицая, карнавальная пародия одновременно возрождает и обновляет.

М.М. Бахтин [1, с.16]

В некоторых художественно-эстетических системах «абсолютно серьезного» (и, поэтому, наивного, примитивного) классицизма проблема эстетической ценности карнавального культурного наследия (например, римских сатурналий) для человечества решается очень просто: карнавал есть «совершенно несерьезное» явление, «абсолютная глупость», вздор, его ценность для человечества равна нулю или, даже более того, она меньше нуля, так как карнавал — вредная, опасная иллюзия, ведущая к гибели систему, функционирующую в соответствии с этой иллюзией. Поэтому с карнавальным настроением, стремлением «дурачиться», «чудить», «балдеть», «ёрничать», «прикалываться» и т.п. необходимо бороться самым решительным образом. И боролись... В истории есть много примеров «серьезной» борьбы с этим «несерьезным» явлением. Однако более глубокий и систематический теоретический анализ свидетельствует о том, что проблема ценности карнавальных (как смеховых, так и бранных) форм эстетической деятельности для человечества отнюдь не так проста как это кажется представителям «серьезного» (примитивного) классицизма. Ситуация гораздо сложнее, чем кажется на первый взгляд, и поэтому большую эвристическую ценность в процессе ее исследования представляет замена изучения чрезвычайно сложного и неясного оригинала изучением его значительно более простой и ясной модели. Поскольку модели бывают разные, постольку целесообразно подчеркнуть, что в данной статье речь идет о математической, а точнее, об алгебраической модели изучаемого феномена. Согласно современной точке зрения, *математика есть наука об абстрактных структурах: порядковых; алгебраических и топологических*, которые определены на множествах каких-то объектов (сама по себе природа этих объектов математику не интересует, ее интересует лишь совокупность отношений между этими объектами, отвлеченная от самих объектов) [3; 4]. Но это значит, что математика может исследовать не только множества всевозможных чисел и пространственных форм, но и множества каких угодно (любых) объектов, в частности, множества объектов собственно эстетических, если на этих множествах определены какие-то собственно эстетические отношения и операции. В данной статье автор реализует указанную возможность развития *математической эстетики* по отношению к романтизму. По отношению к классицизму эта возможность уже реализована в работах [9-15].

Для большинства животных (и для современных компьютеров) различие серьезного (настоящего) и несерьезного (карнавального) миров не существует. Эти системы «не выделяют себя из окружающей эстетической среды». Согласно Аристотелю и целому ряду других авторитетных ученых и деятелей искусства, смех как эстетическое явление присущ только людям. Животные не смеются. Они совершенно серьезны. У них нет карнавального эстетического мира, значительно отличающегося от серьезного эстетического мира, *демонстративно, систематически искажающего его*, но в то же время *имеющего существенное для системы эстетическое отношение к серьезному миру*, к ее собственному серьезному положению (траектории) в нем и к многообразию ее серьезных эстетических операций с серьезным эстетическим миром. Для тех систем, которые обладают способностью карнавального (бранно-шутовского) отношения к серьезному миру (т.е. для обладающих эстетическим сознанием и самосознанием людей) различие их серьезного мира и их карнавальной (ругательно-смеховой) модели этого мира существует, и учет его является существенным для функционирования системы. Для того, чтобы не перепутать свой настоящий (серьезный) мир со своей карнавальной моделью этого мира (такая путаница, например, неуместное шутовство или, наоборот, чрезмерная серьезность, может привести к весьма нежелательным серьезным последствиям), действительно интеллектуальный человек должен иметь в своей формально-эстетической модели мира карнавальный фрагмент, т.е. подсистему, представляющую собой систему формально-эстетических правил, которая необходима и достаточна для эффективного отделения (отличения) возвышенно-серьезных эстетических объектов настоящего мира от «прикольных» (шутливо-неприс-

тойных) элементов карнавальной модели этого мира. Далее в работе мы построим алгебраическую модель двузначной формальной эстетики гротеска (карнавала), а также исследуем взаимоотношение серьезной (рассмотренной в [9—15]) и карнавальной (гротескной) алгебраических моделей друг с другом с целью получения выводов, представляющих мировоззренческо-методологический интерес не только для формальной, но и для содержательной эстетики.

Одна из очень влиятельных мировых богословских и художественно-эстетических традиций, длительное время господствовавшая во многих христианских странах, заключается в *противопоставлении* двух эстетических культур: возвышенно-серьезной (официальной) и низменно-смеховой («народной»). Ярким примером этого в истории является непримиримая борьба «сакральной линии Церкви, воздающей хвалу Богу» и «профанной линии низменного смеха (скабрёзных шуток) и непристойной ругани скоморохов, воздающих хулу Богу». Чересчур серьезные сторонники этой антагонистической традиции (бывшей официальной, например, в некоторых христианских странах на некоторых этапах средневековья) убеждены в том, что «серьезная (настоящая) жизнь», в частности, «серьезное (настоящее) искусство», с одной стороны, и «несерьезная (праздничная) жизнь», в частности, карнавальное представление, шутовство, дурачество, «народная комедия», с другой стороны, суть *абсолютные* противоположности, т.е. абсолютно противоречащие друг другу эстетические явления, ни в каком отношении и ни при каких условиях не могущие быть совместимыми. Общеизвестная концепция «воинствующего христианского аскетизма» основывается на рассмотрении, с одной стороны, возвышающей печали воздержанной («умерщвляемой») плоти, очищающего страдания (мучения, горя, тяжкого испытания), просветляющей скорби и покорных слез умиления, а, с другой стороны, унижающей Человека (порабощающей его) радости разнузданной плоти, развращающего сиюминутного удовольствия, оупляющего дурацкого счастья и идиотской беззаботности праздничного ликования как абсолютно взаимоисключающих, взаимоотрицающих друг друга мироотношений, одно и только одно из которых абсолютно адекватно, а другое — абсолютно неадекватно. Отсюда и необходимость для официально признанного властями чересчур серьезного христианского (а в СССР — коммунистического) аскетизма (а также и для неофициальной бранно-смеховой «пофигистской» культуры «бессмысленной радости», «балдежа» народа) быть «враждебными», находиться в оппозиции по отношению к друг другу. Однако думается, что чересчур серьезно подходившие к этой оппозиции идейные противники (как из числа представителей официальной власти, так и из числа представителей эстетического «андеграунда»), погрязшие в идеологической борьбе официального (серьезного) с непристойно-легкомысленным (бранно-шутовским), «бессмысленно» радостным и «беспричинно» грустным (печальным, слезливым) упускали из виду одно очень важное для действительно серьезной эстетики обстоятельство — *объективную относительность противопоставления* (1) серьезного (настоящего), будничного, скучного, «нормального», рационального (разумного), трезвого и (2) карнавального (ненастоящего, шуточного), праздничного, веселого, «анти-нормального», иррационального (неразумного, глупого, дурацкого), одурманенного (опьяненного) как в содержательно-историческом, так и в структурно-функциональном отношениях. От содержательно-исторического аспекта мы в данной работе абстрагируемся, концентрируя внимание на аспекте структурно-функциональном.

На *объективное единство и взаимную обусловленность (взаимное отображение, взаимную поддержку, взаимное обоснование) эстетических противоположностей серьезного и пародийного* в средневековой эстетической культуре как на типичное явление (нешуточный, абсолютно непримиримый конфликт серьезного и пародийного представляет собой скорее исключение, чем правило) справедливо указывает Г. Косиков в интересной статье «Франсуа Вийон и его литературная судьба». Он пишет: «...объектом пародийного осмеяния были отнюдь не отжившие или периферийные моменты средневековой культуры, но наоборот, моменты самые главные, священные. Тем не менее средневековая пародия, как правило, не только не навлекла на себя гонений, но даже поддерживалась большинством церковных и светских властителей. Достаточно сказать, что пародии на церковную службу вышли из среды самих священнослужителей и были приурочены к большим и серьезным религиозным праздникам (Рождество, Пасха).

Причина в том, что средневековая пародия стремилась не к дискредитации и обесценению пародируемого объекта, а к его комическому удвоению. Рядом с этим объектом возникал его сниженный двойник: рядом с величавым епископом — кривляющийся мальчишка в епископской митре, рядом с настоящим Credo — Credo пьяницы, рядом с любовной песнью — «дурацкая песня». Подобно тому как клоун, прямой наследник традиций средневековой пародии, отнюдь не покушается на авторитет и мастерство тех, кого он передразнивает, но в комичной форме обнажает и демонстрирует их приемы, так и сама средневековая пародия, словно «от противного», утверждала и укрепляла структуру пародируемых объектов. «Дурацкие песни», например, вовсе не разлагали куртуазной лирики, но являясь ее бурлескным двойником, лишь подчеркивали силу и общезначимость высокой «модели любви» [7, с. 20—22].

В другом месте своей интересной статьи Г. Косиков пишет: «Комическую поэзию средневековья мы будем называть «вывороченной поэзией», поскольку она строилась именно на принципе выворачивания наизнанку поэзии серьезной. В основе средневековой пародии, переводившей на язык буффонады любые общепринятые представления и нормы, лежало отнюдь не кощунство и даже не скепсис, а наоборот, глубокая вера в эти представления и нормы. Средневековая пародия не отстранялась и не освобождалась от существующих культурных и поэтических ценностей, она доказывала их жизненность» [7, с. 22—23].

В своем очень интересном, глубоко-философском исследовании народно-смеховой (карнавальной) культуры средневековья и Ренессанса М. М. Бахтин, опираясь на огромный эмпирический материал из области истории культуры вообще и литературы в особенности, *систематически противопоставляет* карнавальный (гротескный) и серьезный (классицистский) эстетические каноны [1, С. 391, 411, 414, 424, 425, 433, 454—456, 458, 459, 468]. Он демонстрирует «полную обратность» этих двух эстетических канонов по отношению к друг другу. Описывая на метафоричном естественном языке взаимоотношение гротескного и серьезного миров, М. М. Бахтин использует такие словосочетания как «мир наизнанку», «мир наоборот», «обратный мир», «обратная иерархия», «шиворот навыворот», «полная обратность», «мир, перевернутый с ног на голову», «взаимная перестановка низа и верха», «взаимное замещение лица и зада (короля и шута)», «обратное лицо», «лицо наизнанку» и т. п. Он совершенно верно, хотя и не в строго научной, а только в метафоричной форме, обращает внимание на то, что взаимоотношение классицистского и карнавального канонов подчиняется некой «логике обратности» («задом наперед совсем наоборот»). Однако, по моему мнению, существенная методологическая ограниченность подхода М. М. Бахтина к изучаемым явлениям не позволила ему пойти дальше (перейти на более глубокий уровень) в раскрытии «логики обратности» и «логики амбивалентности». Говоря о методологической ограниченности, я имею в виду прежде всего два наиболее важных обстоятельства: (1) анти-формалистскую методологическую установку М. М. Бахтина, его «борьбу с формализмом с позиций содержательного подхода»; (2) замкнутость в рамках естественного языка: все выходы из литературно-художественного языка в научный (литературоведческий, исторический, языковедческий, культурологический, философский) и обратно осуществлялись им исключительно в рамках естественного языка. Указанные ограничения не позволили М. М. Бахтину перейти к систематическому исследованию «логики эстетической обратности» и «логики эстетической амбивалентности» на уровне *формальной эстетики* и тем более на уровне *искусственного языка* математической модели формальной эстетики. Как следствие этого, некоторые важные *абстрактные системные качества* эстетических канонов возвышенно-прекрасного и низменно-гротескного (например, их анти-изоморфизм или, что то же самое, дуальный изоморфизм) М. М. Бахтин не смог адекватно описать (точно сформулировать) в общем виде на языке строго-научных терминов, имеющих не расплывчато-метафорический, а совершенно четкий и однозначный, буквальный смысл. Строго говоря, он даже в принципе не мог точно сформулировать их в общем виде, так как это можно сделать лишь в свете (и лишь на искусственном языке) математического моделирования *формально-эстетического* аспекта упомянутых канонов. В рамках анти-формальной методологической парадигмы М. М. Бахтина можно было лишь более или менее удачно выразить на метафоричном естественном языке смутное интуитивное чувство «полной обратности» и «амбивалентности». По моему мнению, М. М. Бахтин гениально реализовал эту возможность в своем исследовании карнавальной культуры, до конца исчерпав эвристический потенциал своей анти-формалистической методологической парадигмы. Дальнейшее продвижение вперед в исследовании «логики эстетической обратности» и «логики эстетической амбивалентности» требует смены методологической парадигмы. Именно это мы и предполагаем осуществить в данной работе: отказаться от воинствующего анти-формализма «содержательной (=диалектической) логики» М. М. Бахтина в пользу формализма как эффективного научного метода структурно-функционального исследования систем вообще и эстетических систем в частности. На этой качественно новой методологической основе математического моделирования *формально-эстетических* систем (ценностных отношений и ценностных функций) предполагается существенно прояснить и точно определить в общем виде понятия «логика эстетической обратности» и «логика эстетической амбивалентности» как собственно научные термины.

Достаточно внимательный, беспристрастный и всесторонний анализ мировой культуры как целого свидетельствует о том, что в некотором (именно в некотором, а не в любом) конкретном структурно-функциональном отношении «серьезное» (*настоящее*) и «шуточное» (*карнавальное*), как эстетические системы, *существенно подобны (аналогичны)* друг другу, совершенно *симметричны*, имеют некую *единую формально-эстетическую основу*, инвариантную относительно некоторых мировоззренческо-методологических преобразований, и на этой единой формально-эстетической основе (в ее рамках) они «взаимообусловлены», «амбивалентны», «взаимопроникают», «взаимоотображаются» друг в друга. Но что именно имеется в виду, когда философы и искусствоведы очень метафорично, неясно и неточно мыслят и говорят на нечетком и многозначном естественном языке о «взаимопроникновении»,

«взаимоотображении», «взаимопереходе», «амбивалентности» противоположностей официального и карнавного, будничного и праздничного, серьезного и смехового, страшного и нестрашного, высокого и низкого, приличного и неприличного, хвалы и хулы (брани), радости (торжества) и печали (слез)? Очевидно, что метафоры как таковые нельзя понимать буквально. Но это отнюдь не означает, что сам по себе объект метафоры не может быть объектом строгих научных исследований и значительно более точных утверждений, имеющих буквальный смысл. В данной работе как раз и предпринимается попытка существенно уточнить смысл упомянутых выше слишком неясных, недостаточно определенных философских сентенций о «взаимопереходе» («взаимопроникновении», «взаимоотображении» и т.п.) противоположностей классицистского (возвышенно-прекрасного) и романтически-гротескного (безобразного, т.е. страшного или смешного). Существенное уточнение смысла этих недостаточно ясных (но интригующих эстетическую интуицию) философских сентенций может быть достигнуто, по мнению автора, посредством алгебраического моделирования следующей «упорядоченной тройки»: во-первых, системы (1) двузначной «серьезной» формальной эстетики классицизма (эстетики прекрасного); во-вторых, системы (2) двузначной «карнавальной» формальной эстетики романтизма (гротеска) и, наконец, в третьих, системы (3) двузначной формальной эстетики как целого, т.е. множества фундаментальных формально-эстетических отношений между двумя (образующими систему 3) подсистемами 1 и 2. Один из основных выводов, вытекающих из следующего ниже рассмотрения алгебраической модели (а именно, булевой алгебры) двузначной формальной эстетики, заключается в том, что существует такое фундаментальное формально-эстетическое отношение канонов гротеска и высокой классики (карнавальности и серьезности), которое не есть их *абсолютное противоречие* (абсолютное взаимоприятие), а есть их *двойственность друг другу* в том конкретном специально-научном смысле слова «двойственность», который точно и недвусмысленно определен в математике, например, в математической теории решеток и булевых алгебр [2, С. 13—21; 5, С. 18].

Для того, чтобы сказанное выше о существовании фундаментальной формально-эстетической симметрии канонов классики (высокой) и гротеска, серьезного и карнавального (о их двойственности друг другу) было понято правильно, напомним основные положения булевой алгебры двузначной формальной эстетики [9—15]. Рассмотрим множество \mathcal{E} эстетических объектов, в частности, эстетических образов, или, что еще более узко, художественных образов. Объект будем называть эстетическим, если и только если он имеет какое-то *эстетическое значение*. Для каждого элемента a из \mathcal{E} определим следующие пары унарных эстетических операций: (1) «осмеяние a » и «восхищение (восторг по поводу) a » (обозначим их Ha и Va соответственно); (2) «плач (несчастье, огорчение, скорбь, печаль, грусть, страдание, сожаление, рыдания, слезы) по поводу a » и «радость (веселье, счастье, торжество, ликование) по поводу a » (обозначим эти операции символами Pa и Ra соответственно); (3) «снижение (унижение, понижение, «опускание», низведение) a » и «возвышение (возвеличивание) a » (обозначим их Ja и Sha соответственно); (4) «осквернение (загрязнение, запачкивание, запятнавание, затемнение, помутнение, очернение) a » и «очищение (просветление) a » (обозначим их Ga и Cha соответственно), результаты которых тоже принадлежат \mathcal{E} . Кроме того, для каждого элемента a из \mathcal{E} определим также следующие пары унарных эстетических операций: (5) «обругивание a (брань, оскорбление, хула в адрес a)» и «восхваление a (хвала в адрес a)» (обозначим их Ba и Xa соответственно); (6) «запугивание, отпугивание, ужасание, подавление, смирение, привитие комплекса неполноценности, парализация инициативы, устрашение, угроза явлением a » и «осмеление, ободрение (настраивание на борьбу и победу), поддержка риска, инициативы, рассеивание страха, вселение уверенности (в своей правоте, в своих силах и в конечной победе), вдохновение, воодушевление, вызывание энтузиазма, «бури и натиска», «яростной атаки и прорыва в неизведанное», поддержка активности («мятежности», «агрессивности») явлением a (обозначим их Za и Oa соответственно), результаты которых тоже принадлежат \mathcal{E} . [С некоторой, а именно, с *формально-эстетической точки зрения, в ценностно-функциональном отношении* осквернение, (загрязнение, замазывание), снижение (унижение, понижение, «опускание»), высмеивание (выставление на посмешище), поругание (оскорбление), доведение до слез и пугание совершенно неразличимы (так же как, в свою очередь, совершенно неразличимы в указанном отношении очищение, возвышение, восхищение, похвала, обрадование и воодушевление, соответственно). Однако существуют (другие) точки зрения и отношения, в которых указанные эстетические операции ощущимо различаются и поэтому мы в настоящей статье будем говорить о парах, вообще говоря, различных эстетических операций: Ha и Va ; Pa и Ra ; Ja и Sha ; Ga и Cha ; Ba и Xa ; Za и Oa .] Рассматриваемая в данной работе алгебра формальной эстетики была бы мало интересной, если бы в ней существовали только унарные эстетические операции. Однако рассматриваемая алгебра, по мнению автора, довольно интересна: (наряду с эстетическими функциями от одной переменной) в ней есть целый ряд бинарных эстетических операций, имеющих большое значение как для художественного творчества, так и для эстетической практики. В частности, в связи со сказанным, для каждой пары a и b из \mathcal{E} мы в обсуждаемой алгебре определим (бинарные) эстетические операции: «*сочетание* (эстетическое) a и b » (обозначим эту операцию символом Kab); «*исключающий эстетический выбор*» и «*неисключающий эстетический выбор*» между a и b (обозначим эти операции символами Dab и Aab , соответственно); «*отож-*

действие *эстетической ценности а и в* (обозначим эту операцию символом **Тав**); и «*эстетическое следование* (порождение) **в** из **а**» (обозначим эту операцию символом **Сав**). Более подробно упомянутые бинарные операции рассматриваются в [9—15]. Строго говоря, существует большое разнообразие эстетических значений. Эстетические объекты могут быть красивы, прекрасны, изящны, грациозны, уродливы, комичны, трагичны, смешны, забавны, милы, возвышенны, безобразны, низменны и так далее. Эстетическое и, в частности, художественное творчество выявляет массу нюансов и оттенков эстетических значений объектов. Однако с некоторой максимально упрощенной и огрубленной точки зрения, все это многообразие может быть разделено на две основные категории: (1) **положительные** эстетические значения и (2) **отрицательные** эстетические значения. Развивая далее упомянутую максимально упрощенную точку зрения, можно ввести **научную абстракцию отождествления** различных эстетических значений внутри каждой из этих двух категорий. Все построенные в результате такой огрубляющей научно-теоретической деятельности **абстрактные идеализированные объекты**, называемые эстетическими объектами, имеют одно и только одно из двух упомянутых эстетических значений. Будучи явным упрощением реальной ситуации, такого рода двузначная конструкция представляет собой хорошую **модель** для изучения реальных эстетических структур и поэтому заслуживает серьезного теоретического исследования.

Если отождествить «**положительное** эстетическое значение» с **прекрасным** (гармоничным, совершенным), а «**отрицательное** эстетическое значение» с **комичным** (уродливым, безобразным, несовершенным, смешным), т.е. ввести соответствующие научные идеализации и абстракции отождествления, а также ограничить предмет обсуждения исключительно **классицистской** эстетикой, для которой характерна абсолютная определенность, сравнимость, упорядоченность, последовательность, четкость и двузначность, абстрагирование от количественных различий («черно-белый» подход) в эстетических оценках, то для каждого **а** из **Э** будет верно, что **а** имеет одно и только одно из следующих двух эстетических значений: «**п** (прекрасно)»; «**к** (комично)». (Понятно, что речь идет не непосредственно об эстетической реальности, а об упрощающей эту реальность *модели*.) В таком случае эстетическое значение **На** (и **Ва**) [а также **Па** (и **Ра**), **Жа** (и **Ша**), **Га** (и **Ча**), **Ба** (и **Ха**), **За** (и **Оа**)] есть функция от эстетического значения **а**, определяемая следующей ниже таблицей Т1. Ценностно-функциональная зависимость эстетических значений **Кав**, **Дав**, **Аав**, **Тав** и **Сав** от эстетических значений **а** и **в** определяется посредством **таблицы Т2**.

Таблица Т1

а	На	Ва	Па	Ра	Жа	Ша	Га	Ча	Ба	Ха	За	Оа
п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п
к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к

Таблица Т2

а	в	Кав	Сав	Тав	Дав	Аав
п	п	п	п	п	к	п
п	к	к	к	к	п	п
к	п	к	п	к	п	п
к	к	к	п	п	к	к

Очевидно, что Т1 и Т2 не выдерживают критики со стороны эстетики реализма, учитывающей, что в реальном мире существуют эстетические нечеткости и неопределенности («серое»), несравнимости и непоследовательности, многозначности и количественные различия. Но все же Т1 и Т2 представляют теоретический интерес, так как вполне соответствуют абстрактным классицистским идеалам: восхищение прекрасным прекрасно, а восхищение комичным (эстетически несовершенным) комично; осмеяние комичного прекрасно, а осмеяние прекрасного комично; в прекрасном эстетическом сочетании **а** и **в** все должно быть прекрасно — и **а**, и **в**.

Представленная таблицами Т1 и Т2 двузначная булева алгебра возвышенно-классической (серьезной) формальной эстетики, задающей канон прекрасного, т.е. имеющей «*прекрасное*» в качестве **выделенного эстетического значения**, формулируется и подробно рассматривается в работах [9—15]. Однако к серьезному канону эстетическое учение о прекрасном и комичном не сводится. Возвышенно-классический (серьезный) канон существует и развивается в постоянном контакте с романтическим каноном гротеска (карнавала). В некотором фундаментальном формально-

эстетическом отношении гротескный (романтический) и возвышенно-классический каноны (если они оба двузначны) вместе образуют единую систему классической (=двузначной) формальной эстетики. Это верно не только в плане их исторического развития, но и в структурно-функциональном отношении. В указанном отношении единство классицизма (высокой классики) и романтизма (гротеска) заключается в том, что формальная эстетика гротеска (карнавала) есть система таких эстетических операций (эстетических функций), которые *двойственны* (в специальном алгебраическом смысле слова) по отношению к соответствующим эстетическим функциям серьезной эстетики (и наоборот). Начнем исследование двойственности официального и карнавального, серьезного и гротескного канонов (эстетического отношения к миру) с рассмотрения унарных эстетических операций, определенных выше таблицей Т1 и ниже — таблицей Т3.

Таблица Т3

а	Н*а	В*а	П*а	Р*а	Ж*а	Ш*а	Г*а	Ч*а	Б*а	Х*а	З*а	О*а
к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к
п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п	к	п

Таблица Т4

а	в	К*ав	С*ав	Т*ав	Д*ав	А*ав
к	к	к	к	к	п	к
к	п	п	п	п	к	к
п	к	п	к	п	к	к
п	п	п	к	к	п	п

Поясним значение встречающегося в таблице Т3 символа «*». Если символ **F** обозначает в данной статье какую-то эстетическую функцию, то символ **F*** обозначает (в этой же статье) такую эстетическую функцию, которая (алгебраически) двойственна по отношению к функции **F**. В соответствии с общепринятым в математике определением, в рамках двузначной булевой алгебры формальной эстетики мы будем называть эстетическую функцию **F*** двойственной для эстетической функции **F**, если ценностную таблицу, определяющую ценностно-функциональный смысл эстетической операции **F***, можно получить из ценностной таблицы, определяющей ценностно-функциональный смысл эстетической операции **F**, заменив всюду в значениях аргументов и функции **п** на **к** и **к** на **п**, т.е. эстетическая функция **F*(a₁, ... , a_n)**, двойственная к эстетической функции **F(a₁, ... , a_n)**, удовлетворяет *формально-эстетическому* тождеству **F*(a₁, ... , a_n) ⇔ GF(Ga₁, ... , Ga_n)**, где символ **G** обозначает какую-то (любую) унарную эстетическую операцию из множества {**Н, П, Ж, Г, Б, З, У**}. Эстетическую функцию, совпадающую со своей двойственной (т.е. формально-эстетически тождественную ей), будем называть *самодвойственной*. Самодвойственная эстетическая функция на эстетически противоположных наборах **a₁, ... , a_n** и **Ga₁, ... , Ga_n** принимает противоположные эстетические значения.

Любая унарная эстетическая операция **G**, принадлежащая множеству {**Н, П, Ж, Г, Б, З, У**}, есть эстетическая функция, представляющая собой эстетическую *форму* сложного явления, заключающегося в репрезентации явления **а** в эстетически противоположном мире. Имеются в виду *два эстетически противоположных мира*: монотонно-серьезный и тотально-карнавальный; или же возвышенно-прекрасный и низменно-гротескный. (По поводу систематического различения и противопоставления этих двух эстетических миров см., например, великолепную по стилю и очень интересную, основательную по содержанию монографию М.М. Бахтина [1]). В частности, если **а** есть прекрасное эстетическое явление настоящего (серьезного) мира, то **На** есть репрезентация (построение смехового дублера) этого явления в карнавальном (тотально смеховом) мире посредством осмеяния **а**. Согласно приведенной выше таблице Т1, эстетическая операция **На** такова, что: если **а** есть прекрасное явление в серьезном мире, то **На** есть (1) эстетически отрицательный (гротескный) феномен в серьезном мире и (2) эстетически положительный (прекрасный, веселый, радостный) смеховой дублер явления **а** в карнавальном мире; если **а** есть комичный феномен, принадлежащий серьезному миру, то **На** есть (1) прекрасное явление серьезного мира и (2) эстетически отрицательный (комичный) смеховой двойник явления **а** в карнавальном мире. В свою очередь, если **а** есть комичный феномен, принадлежащий миру карнавала, то (1) в карнавальном мире **На** есть прекрасный (эстетически положительный) феномен этого мира, а (2) в настоящем (серьезном) мире **На** есть как раз то прекрасное явление этого (настоящего, серьезного) мира, смеховым дублером которого в карнавальном мире является **а**. Наконец, если **а** есть возвышенно-прекрасный эстетический объект в тотально-смеховом мире карнавала, то (1) в этом мире всеобщего смеха **На** есть дисгармонизирующий, неуместный, ненормальный, уродливый (эстетически отрицательный) феномен, а (2) в

настоящем (серьезном) мире **Ha** есть то отрицательное эстетическое явление, прекрасным смеховым дублером которого в карнавальном мире является **a**.

Принимая во внимание сказанное выше, нетрудно убедиться в том, что отмечаемая многими исследователями удивительная амбивалентность смеховой культуры может быть объяснена (на уровне рассматриваемой в данной статье алгебраической модели формальной эстетики) тем, что существуют две в некотором смысле совершенно разные эстетические операции «осмеяние», а именно: серьезная (**H**), используемая в каноне высокой классики (т.е. в настоящем, возвышенно-прекрасном мире, где «смех — дело серьезное», так как он «бичует недостатки», «казнит несовершенство мира», предстает в виде «злой, уничтожающей, острой сатиры», т.е. выступает в качестве «опасного оружия», эффективного средства идеологической борьбы) и карнавальная (**H***), используемая в системе карнавальной эстетической деятельности, где совершенно несерьезный, бездумный, беззаботный, легкомысленный, бессмысленный, «глупый» веселый смех «утверждает радость бытия». Упомянутые две принципиально разные (в некотором смысле) эстетические операции «осмеяние» (серьезная и гротескная) двойственны друг другу в точно определенном выше специальном алгебраическом смысле. Именно эта взаимная алгебраическая двойственность (серьезной и карнавальной эстетических функций **Ha** и **H*a** соответственно) и лежит, по моему мнению, в основе удивительной амбивалентности смеха.

Вполне возможно, что читатель уже заметил, что, хотя автор и обращает внимание на существенное различие (в некотором отношении) возвышенно-классических и гротескных (карнавальных) операций «осмеяние», он, тем не менее, все время говорит об операции **Ha**, а операцию **H*a** не упоминает. Да, это действительно так, но лишь потому, что, с формально-эстетической точки зрения, операция **Ha** (а также и операция **H*a**) **самодвойственна**, т.е. *серьезная и карнавальная операции «осмеяние» формально-эстетически эквивалентны (неразличимы)* и, поэтому, с чисто математической точки зрения, одну из них можно устранить, как излишнюю (в формально-эстетическом отношении). Поскольку в формально-эстетическом отношении операция **Ha** эквивалентна (формально-эстетически равноценна) любой из эстетических операций, принадлежащих множеству $\{H, П, Ж, Г, Б, З, У\}$, постольку все сказанное выше относительно формально-эстетического аспекта операций **Ha** и **H*a** можно с таким же успехом утверждать и относительно любых унарных эстетических операций **G** и **G***, где **G** принимает значения из множества $\{H, П, Ж, Г, Б, З, У\}$.

Именно тот довольно тривиальный с точки зрения математики, но *психологически нетривиальный*, неожиданный факт, что существует математическая **самодвойственность функций**, является, по моему мнению, адекватной математической моделью (совершенно рациональным, логичным объяснением) поразительной (кажущейся многим авторам, и в их числе таким как Вольтер, Ж. де Лабрюйер и др., загадочной, «рационально необъяснимой», парадоксальной, «совершенно алогичной» и даже «анти-логичной») **амбивалентности** («смешанности», «противоречивости») чувств (эмоций) вообще и эстетических чувств (эмоций) в частности. Согласно данной выше дефиниции, **самодвойственной** называется такая и только такая эстетическая функция, которая совпадает со своей двойственной (т.е. формально-эстетически тождественна ей). Напомним, что самодвойственная эстетическая функция на эстетически противоположных наборах a_1, \dots, a_n и Ga_1, \dots, Ga_n принимает противоположные эстетические значения [Символ **G** обозначает какую-то (любую) самодвойственную унарную эстетическую операцию из множества $\{H, П, Ж, Г, Б, З, У\}$]. Назовем упомянутые выше эстетически противоположных наборы a_1, \dots, a_n и Ga_1, \dots, Ga_n эстетически противоположными мирами — «серьезным и «карнавальным» (относительно друг друга), соответственно. Из сказанного выше следует некий весьма важный и обобщенный формально-эстетический закон: **в эстетически противоположных мирах (либо монотонно серьезном, либо монотонно смеховом) любая эстетическая операция G из множества $\{H, П, Ж, Г, Б, З, У\}$, например, «смех» принимает эстетически противоположные значения**. Из этого общего положения следует, в частности, что, в смеховом (шуточном, ненастоящем) эстетическом мире осмеяние прекрасного есть прекрасное (веселое, радостное, жизнеутверждающее) занятие. В этом нет, по моему мнению, ничего мистического, иррационального, алогичного, непостижимого: как раз наоборот, все совершенно рационально, логично, вполне постижимо, и убедиться в этом легче всего именно на уровне математической модели обсуждаемой нами амбивалентности чувственного восприятия вообще и смеха в частности, т.е. на уровне рассмотрения математически самодвойственных функций и их специфических свойств и отношений.

В уже упоминавшейся выше глубоко-философской литературно-эстетической монографии М.М.Бахтина содержится очень интересный художественно-философский анализ амбивалентности хвалы (прославления) и хулы [1, С. 459—466]. М.М.Бахтин пишет, например, следующее: «Переходим к слиянию хвалы и брани в раблезианском слове. Мы уже касались этого явления в главе о площадном слове в романе Рабле. Мы видели, что брань — оборотная сторона хвалы. Площадное народно-праздничное слово хваля бранит, браня хвалит. Это — двуликий Янус. ... Может преобладать или хвала, или брань, но одно всегда готово перейти в другое. Хвала *implicite* содержит в себе брань, чревата бранью и обратно — брань чревата хвалой.

У Рабле нет нейтральных слов: мы слышим только смесь хвалы и брани. ...Хвала и брань разграничены и разъединены в частных голосах, но в голосе целого они слиты в амбивалентное единство. ...Слияние хвалы-брани принадлежит к самому существу раблезианского слова.» [1, С. 459—460]. В другом месте М.М.Бахтин пишет: «В интимной переписке порой сталкиваешься с грубыми и бранными словами, употребленными в ласковом смысле. Когда в отношениях между людьми перейдена определенная грань и эти отношения становятся вполне интимными и откровенными, иной раз начинается ломка обычного словоупотребления, разрушение речевой иерархии, речь перестраивается на новый откровенно фамильярный лад; обычные ласковые слова кажутся условными и фальшивыми, истертыми, односторонними и, главное, неполными; они иерархически окрашены и неадекватны установившейся вольной фамильярности; поэтому все эти обычные слова отбрасываются и заменяются либо бранными словами, либо словами созданными по их типу и образцу. Такие слова воспринимаются как реально-полные и более живые. В них хвала и брань сливаются в нераздельное единство.» [1, С. 464—465]. «Мы видим, что народные блазоны глубоко амбивалентны. Каждая национальность, провинция или город являются лучшими в мире в отношении какого-нибудь признака: англичане — наилучшие пьяницы, жители Лорени — самые сильные в половом отношении, в Авиньоне больше всего женщин легкого поведения, бретонцы глупее всех и т.п., — но самый признак этот в большинстве случаев носит двусмысленный характер, точнее двойственный (глупость, пьянство и т.п.). В результате хвала и брань сливаются в неразрывное единство. ...Народные блазоны двулики.» [1, С. 473—474]. «Разобранное нами явление слияния хвалы и брани имеет важное теоретическое и историко-литературное значение. Хвалебный и бранный моменты присущи, конечно, всякому слову в живой речи. Нейтральных, равнодушных слов вообще нет, — могут быть только искусственно нейтрализованные слова. Для древнейших же явлений речи характерно, по-видимому, именно слияние хвалы и брани, то есть двутонность слова. В последующем развитии эта двутонность сохраняется и по-новому осмысливается в неофициально фамильярных и народно-смеховых сферах, где мы и наблюдаем это явление» [1, С. 477].

Попробуем адекватно выразить представленную выше (на уровне естественного языка) идею амбивалентности хвалы и брани на искусственном языке точных математических терминов. Напомним, что в обсуждаемой нами алгебраической модели классической формальной эстетики алгебраические (эстетические) операции «брань (ругание) **a**» и «хваление **a**» обозначаются символами **Ба** и **Ха**, соответственно. В свете сказанного выше, если **a** есть прекрасное эстетическое явление настоящего (серьезного) мира, то **Ба** есть репрезентация (построение ругательного дублера) этого явления в карнавальном (тотально бранном) мире посредством обругивания **a**. Согласно приведенной выше таблице Т1, эстетическая операция **Ба** такова, что: если **a** есть прекрасное явление в серьезном мире, то **Ба** есть (1) эстетически отрицательный (гротескный) феномен в серьезном мире и (2) эстетически положительный (прекрасный, веселый, радостный) бранный дублер явления **a** в карнавальном мире; если **a** есть безобразный (гротескный) феномен, принадлежащий серьезному миру, то **Ба** есть (1) прекрасное явление серьезного мира и (2) эстетически отрицательный (гротескный) ругательный двойник явления **a** в карнавальном мире. В свою очередь, если **a** есть гротескный феномен, принадлежащий миру карнавала, то (1) в карнавальном мире **Ба** есть прекрасный (эстетически положительный) феномен этого мира, а (2) в настоящем (серьезном) мире **Ба** есть как раз то прекрасное явление этого (настоящего, серьезного) мира, бранным дублером которого в карнавальном мире является **a**. Наконец, если **a** есть прекрасный эстетический объект в тотально-ругательном мире карнавала, то (1) в этом мире всеобщей ругани **Ба** есть дисгармонирующий, неуместный, ненормальный, уродливый (эстетически отрицательный) феномен, а (2) в настоящем (серьезном) мире **Ба** есть то отрицательное эстетическое явление, прекрасным бранным дублером которого в карнавальном мире сквернословия является **a**.

Принимая во внимание сказанное выше, нетрудно убедиться в том, что отмечаемая многими исследователями удивительная амбивалентность «бранной культуры» может быть объяснена (на уровне рассматриваемой в данной статье алгебраической модели формальной эстетики) тем, что *существуют две в некотором смысле совершенно разные эстетические операции «обругивание», а именно: серьезная (Б), используемая в каноне высокой классики (т.е. в настоящем, возвышенно-прекрасном мире, где «брань — дело серьезное», так как она «бичует недостатки», «казнит несовершенство мира», предстает в виде «злой, уничтожающей, отрицающей силы», т.е. выступает в качестве «опасного оружия», эффективного средства социально-психологического воздействия, управления) и карнавальная (Б*), используемая в системе гротескной (карнавальной) эстетической деятельности, где совершенно несерьезная, бездумная, беззаботная, легкомысленная, бессмысленная, веселая, ласковая брань выражает восхищение, восторг и «утверждает радость бытия».* (Невозможно не вспомнить в данной связи знаменитое восклицание «Ай да Пушкин, ай да сукин сын!». Очевидно, что это хвалящее (восторженно-прославляющее) «обругивание» представляет собой не **Б**, а **Б***.) Упомянутые две принципиально разные (в некотором смысле) эстетические операции «обругивание» (серьезная и гротескная) двойствен-

ны друг другу в точно определенном выше специальном алгебраическом смысле и в то же время формально-эстетически равноценны друг другу. Отсюда следует, что они самодвойственны. Именно эта самодвойственность, т.е. взаимная алгебраическая двойственность и формально-эстетическая равноценность (серьезной и карнавальной эстетических функций **Ба** и **Б*а** соответственно) и лежит, по моему мнению, в основе удивительной амбивалентности брани.

Вполне возможно, что читатель уже заметил, что хотя автор и обращает внимание на существенное различие (в некотором отношении) возвышенно-классических и гротескных (карнавальных) операций «обругивание», он, тем не менее, почти все время говорит об операции **Ба**, а операцию **Б*а** почти не упоминает. Да, это действительно так, но лишь потому, что, с формально-эстетической точки зрения, операция **Ба** (а также и операция **Б*а**) *самодвойственна*, т.е. *серьезная и карнавальная операции «обругивание» формально-эстетически эквивалентны (неразличимы)*, и поэтому, с чисто математической точки зрения, одну из них можно устранить, как излишнюю (в формально-эстетическом отношении). Поскольку в формально-эстетическом отношении операция **Ба** эквивалентна (формально-эстетически равноценна) любой из эстетических операций, принадлежащих множеству $\{Н, П, Ж, Г, Б, З, У\}$, постольку все сказанное выше относительно формально-эстетического аспекта операций **Ба** и **Б*а** можно с таким же успехом утверждать и относительно любых унарных эстетических операций **Г** и **Г***, где **Г** принимает значения из множества $\{Н, П, Ж, Г, Б, З, У\}$. Поскольку в эстетически противоположных мирах (либо монотонно серьезном, либо монотонно карнавальном) *любая эстетическая операция Г из множества $\{Н, П, Ж, Г, Б, З, У\}$, в частности, «обругивание» принимает эстетически противоположные значения*, постольку в карнавальном (шуточном, ненастоящем) эстетическом мире, обругивание прекрасного, возвышенного, святого есть прекрасное (веселое, радостное, жизнеутверждающее) занятие. В этом нет ничего мистического, иррационального, алогичного, непостижимого: как раз наоборот, все совершенно рационально, логично, вполне постижимо, и убедится в этом легче всего именно на уровне математической модели обсуждаемой нами амбивалентности чувственного восприятия вообще и хулы-хвалы в частности, т.е. на уровне рассмотрения математически самодвойственных функций и их специфических свойств и отношений.

Представим теперь, что мы забыли все то и только то, что было сказано в данной статье о двойственности и самодвойственности эстетических операций, а также о последовательном различении двух противоположных эстетических миров, т.е. забыли содержание настоящей работы, но хорошо помним содержание статей [9—15], в которых строится и апробируется на материале искусства (а именно, художественной литературы) математическая модель формальной эстетики классицизма. Что при этом произойдет? Будет ли утеряно что-то важное в мировоззренческом и методологическом отношениях? По моему мнению, да, мы потеряем мировоззренчески и методологически важную способность к эстетическому (в частности, художественному) «стереоэффекту». Моноэффект талантливых классицистских произведений искусства мы адекватно оценить сможем, но что мы будем делать, к примеру, столкнувшись со **смешанным** чувством, вызываемым романом Франсуа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль» (в неадаптированном для дам и детей варианте)?

Находясь *всецело* в монотонно прекрасном эстетическом мире *высокой* классики, вдохновляясь *исключительно возвышенными* образцами античного искусства (забыв про кронию и сатурналии), а также игнорируя тысячелетия народной празднично-смеховой культуры карнавалов («праздники дураков», «праздники ослов» и т.п.), мы неизбежно отнесемся к упомянутому роману Ф.Рабле приблизительно так же (в том же отрицательном духе), как это сделал Ж. де Лабрюйер, написав следующее: «Маро и Рабле совершили непростительный грех, запятнав свои сочинения непристойностью: они оба обладали таким прирожденным талантом, что легко могли бы обойтись без нее, даже угождая тем, кому смешное в книге дороже, чем высокое. Особенно трудно понять Рабле: что бы там не говорили, его произведение — неразрешимая загадка. Оно подобно химере — женщине с прекрасным лицом, но с ногами и хвостом змеи или еще более безобразного животного: это чудовищное сплетение высокой утонченной морали и грязного порока. Там, где Рабле дурен, он переходит за пределы дурного, это какая-то гнусная снедь для черни; там где хорош, он превосходит и бесподобен, он становится изысканнейшим из возможных блюд» [8, С. 36—37].

М.М. Бахтин в своей глубоко философичной книге «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [1] очень точно (справедливо), ярко (образно) и убедительно пишет по поводу представленной выше точки зрения Ж. де Лабрюйера: «В этом суждении сформулирована с полной четкостью «проблема Рабле», как она стояла в эпоху зрелого классицизма. Точка зрения эпохи — «эстетика эпохи» — нашла верное и адекватное выражение в этом суждении Лабрюйера. Притом не рационализированная эстетика узких канонов и литературных манифестов, а более широкое и органическое эстетическое восприятие эпохи стабилизации говорит его устами. Поэтому важно проанализировать это суждение. <...>

Отрицательная сторона Рабле в понимании Лабрюйера — это прежде всего половые и скатологические непристойности, ругательства и проклятия, словесные двусмысленности и низкая словесная

комика, другими словами — традиция народной культуры в творчестве Рабле: *смех и материально-телесный низ*. Положительная же сторона для Лабрюйера — чисто литературная гуманистическая сторона творчества Рабле. Гротескная, устно-площадная и книжно-литературная традиции разошлись и представляются уже несовместимыми. Все, что отзывается гротеском и праздничной площадью, — это «*charme de la canaille*». Непристойность, занимающая такое громадное место на страницах Рабле, для Лабрюйера и его современников звучит совершенно иначе, чем она звучала в эпоху Рабле. Порвались ее связи с существенными сторонами бытия и мировоззрения, с органически единой системой народно-праздничных карнавальных образов. Непристойность стала узкосексуальной, изолированной, частно-бытовой непристойностью. Она оказалась без места в новой официальной системе мировоззрения и образов. Такие же изменения претерпели и все остальные элементы народно-площадной комедии. Все они оторвались от несущего их целого — амбивалентного материально-телесного низа — и потому утратили свой подлинный смысл. Мудрое слово, тонкое наблюдение, широкая социально-политическая идея полностью оторвались уже от этого целого и стали камерно-литературными, стали звучать по-иному в эпоху Лабрюйера. К ним уже приложимы такие определения, как «изысканность», «деликатное блюдо» и т.п. Соединение этих гетерогенных (с новой точки зрения) элементов в творчестве Рабле представляется как «чудовищная смесь» (*un monstrueux assemblage*). Лабрюйер, чтобы охарактеризовать эту странную смесь, употребляет образ: «химера». Образ очень показателен. В эстетике классицизма для него действительно не было места. Химера — гротеск. Смешение человеческих и животных форм — один из характернейших и древнейших видов гротеска. Для Лабрюйера — верного выразителя эстетики своего времени — гротескный образ совершенно чужд. Он привык мыслить бытие готовым, устойчивым и завершенным, привык проводить между всеми телами и вещами твердые и четкие границы. Поэтому даже такой сдержанный гротескный образ, как образ Мелюзины народных легенд, казался ему «чудовищной смесью» [1, С. 122—123].

А вот как с точки зрения высокой классики оценил эту «чудовищную смесь» — роман-гротеск «Гаргантюа и Пантагрюэль» — такой авторитет в области эстетики как Вольтер: «...разъясненная шутка перестает быть смешной; любой комментатор остроты — просто глупец. Вот почему во Франции никогда не будут как следует поняты книги гениального доктора Свифта, стяжавшего себе имя английского Рабле. Он, как и Рабле, имеет честь быть священником и, как он, подвергает осмеянию все и вся; однако, по-моему слабому разумению, ему причиняют немалый ущерб, величая его этим именем. Рабле по всей своей экстравагантной и непостижимой книге рассыпал полными пригоршнями веселье и несказанную дерзость; он расточает в ней эрудицию, сквернословие и скуку; добрый рассказ в две страницы покупается ценой многотомных глупостей; лишь небольшое число людей с причудливым вкусом похваляются тем, что они понимают и чтут этот труд, остальная часть нации смеется над шутками Рабле и презирает саму его книгу. Его считают царем шутов и досаждают на то, что человек такого ума сделал из этого ума столь жалкое употребление; он — пьяный философ, который писал лишь тогда, когда был во хмелю. Г-н Свифт — Рабле в хорошем смысле этого слова, Рабле, вращающийся в хорошем обществе; правда, он не обладает веселостью этого последнего, но зато он обладает всей той изысканностью, тем разумом, взыскательностью и хорошим вкусом, которых так недостает нашему «Медонскому юре»» [6, С. 175].

В связи с процитированным фрагментом из «Философских писем» Вольтера М.М.Бахтин совершенно справедливо замечает: «Роман Рабле представляется Вольтеру чем-то экстравагантным и непонятным. Он видит в нем смешение эрудиции, грязи и скуки. Таким образом, распадение романа на гетерогенные и несовместимые элементы продвинулось для Вольтера гораздо дальше, чем для Лабрюйера. Вольтер считает, что принимать Рабле целиком могут только немногие люди с причудливым вкусом. Очень интересно характеризует Вольтер отношение всей нации к Рабле (кроме людей с причудливым вкусом): оказывается, что все, как и прежде, смеются над романом, но в то же время презирают его. В корне изменилось отношение к смеху. И в XVI веке все смеялись над романом Рабле, но никто не презирал его за этот смех. Но вот в XVIII веке веселый смех стал чем-то презренным и низким; презренным стало и звание «первого из буфонов». Наконец, заявление самого Рабле (в прологах), что он пишет свое произведение только за едою и выпивкой, Вольтер понимает в буквальном и элементарно-бытовом плане. Традиционная и существенная связь мудрого и свободного слова с едою и вином, специфическая «правда» застольной беседы для Вольтера уже непонятна (хотя традиция застольных бесед была еще жива). Вся народно-пиршественная сторона романа Рабле утратила для XVIII века, с его абстрактно-рациональным утопизмом, весь свой смысл и значение.

В романе Рабле Вольтер видит только голую и прямолинейную сатиру, все же остальное для него ненужный балласт. В «Храме вкуса» Вольтер изображает «библиотеку бога», где «почти все книги исправлены и сокращены рукой муз». Вольтер помещает в этой библиотеке и произведение Рабле, но оно «сокращено до одной восьмой доли». Такого рода сокращения писателей прошлого чрезвычайно характерны для просветителей.

В XVIII веке были предприняты и реальные попытки сократить и очистить — «*exurger*» — Рабле. Аббат Марси в своем «Модернизированном Рабле» не только модернизирует язык Рабле, очищает его

от диалектизмов и архаизмов, но и смягчает раблезианские непристойности. Еще дальше в этом последнем направлении идет аббат Перо (Perau), издавший в том же 1752 году в Женеве «Oeuvres choisies». Здесь устранено все сколько-нибудь непристойное и грубое. Наконец, в 1776 году издается очищенный Рабле специально «для дам» в знаменитой «Bibliothèque universelle des romans» (1775—1778). Все эти три издания весьма показательны для XVIII века и его отношения к Рабле» [1, С. 131—132].

Таким образом, «эстетический стереозффект» романа «Гаргантюа и Пантагрюэль» устраняется (исчезает) в результате его «воспроизведения» на формально-эстетической моно-аппаратуре классицизма. После такого рода «очищения от балласта» роман Рабле уже не вызывает *смешанного* чувства. Он становится формально-эстетически гомогенным. Однако любой меломан прекрасно знает, что воспроизведение стереозаписи музыкального произведения искусства на моно-аппаратуре лишает любителя музыки значительной доли эстетического наслаждения, так как эстетическая информация, получаемая по второму (в несколько измененной форме дублирующему и поэтому, казалось бы, совершенно лишнему, подлежащему сокращению как «балласт») каналу связи (эстетической) на самом-то деле не является ненужной для адекватного восприятия произведения. Стереовоспроизведение стереозаписи стереопроизведения (т.е. произведения, в котором стереозффекты существуют) является загадочным, непонятным явлением для субъекта, имеющего в своем распоряжении только моноаппаратуру и в придачу к ней — привычку к моновосприятию монопроизведений. Стереозффекты для такого субъекта — «чудовищная смесь», «непростительный грех» и т.п.

М.М. Бахтин на содержательном художественно-эстетическом уровне великолепно проанализировал в своей книге о Рабле, а также и в ряде других работ (о Рабле и Гоголе, например) существенную (необходимую) эстетическую двойственность (раздвоенность единого) «мира как целого» (его «двумирность»), а также амбивалентность (бивалентность) целого ряда эстетических операций и чувств (в особенности смеха). На том же содержательно-философском литературно-эстетическом уровне М.М. Бахтин прекрасно продемонстрировал существенную неадекватность моновалентного (классицистского) восприятия амбивалентного (гротескного) произведения искусства, каковым является роман «Гаргантюа и Пантагрюэль». М.М. Бахтин гениально обратил внимание на существенность (необходимость) эстетических стереозффектов, неустранимость амбивалентности целого ряда важных эстетических эмоций (страдания и радости, скуки и веселья, слез и смеха и т.д.). Однако все это Бахтин великолепно осуществил на уровне, во-первых, *содержательно-эстетическом*, а, во-вторых, *художественно-эстетическом* и *искусствоведческо-эстетическом* (в особенности литературоведческо-эстетическом). Мы же в данной статье рассматриваем то же самое (тот же объект), выделяя и систематически исследуя при этом совершенно иную его сторону (иной предмет). Двумирность (двойственность) эстетического «мира как целого», необходимая амбивалентность целого ряда эстетических операций и чувств исследуются нами в данной статье на уровне, во-первых, *формально-эстетическом* и, во-вторых, *математико-эстетическом*. Однако результаты этих двух принципиально разных подходов к одному и тому же объекту исследования («забытому», отвергнутому классицистами и вновь открытому романтиками гротеску Рабле) хорошо согласуются друг с другом. Это совпадение вселяет уверенность в том, что математическое моделирование (репрезентация) эстетической амбивалентности содержательных эстетических явлений (например, амбивалентности чувственного эстетического восприятия) посредством математической двойственности (и самодвойственности) соответствующих формально-эстетических операций в булевой алгебре эстетических явлений есть не чисто-математическое упражнение, а эвристически ценная, плодотворная деятельность, могущая иметь большое значение в реальной жизни.

Перейдем теперь к рассмотрению бинарных эстетических операций в серьезном и карнавальном мирах. Напомним, что символ **Сав** обозначает (в данной статье) бинарную эстетическую функцию, представляющую собой эстетическую **форму** сложного явления (реального мира или сознания — неважно), заключающегося в «эстетическом следовании» одних явлений из других [или в «эстетической импликации» одних явлений другими, или в «эстетической трансформации» одних явлений в другие]: явление **а** эстетически влечет («порождает», «вызывает») явление **в**. Бинарная эстетическая операция **Сав** (эстетическое явление **а** «воплощается» в эстетическом явлении **в**) определяется в серьезной (возвышенно-классической) эстетике настоящей (т.е. нешуточной, не-карнавальной) жизни следующей ниже ценностной таблицей T2(1).

Таблица T2(1)

№	а	в	Сав	Эстетические явления серьезного мира
№1	п	п	п	<i>Сравнение</i> . Самостоятельное (внутреннее) развитие прекрасного в возвышенно-классическом мире прекрасного
№2	п	к	к	<i>Литота</i> . Анти-катарсис. Снижение (Шута)
№3	к	п	п	<i>Гипербола</i> . Катарсис. Возвышение (Короля)
№4	к	к	п	<i>Сравнение</i> . Катарсис

В строчке № 1 приведенной выше таблицы Т2(1) явление, имеющее эстетическую форму **Сав**, представляет собой эстетическое «порождение (вызывание)» прекрасного прекрасным, в частности, некое художественное сравнение прекрасного с прекрасным. Очевидно, что в данном случае **Сав** принадлежит миру прекрасного. В строчке № 2, явление, имеющее эстетическую форму **Сав**, представляет собой эстетическое следование («эстетическое вытекание») уродливого, комичного из прекрасного, например, в художественной сфере — некую литоту (снижение прекрасного уподоблением его безобразному, комичному). Очевидно, что, с точки зрения серьезного (возвышенно-классического) канона прекрасного, в обсуждаемом случае **Сав** является комичным (эстетически отрицательным) явлением реального (серьезного) мира. В строчке № 3, явление, имеющее эстетическую форму **Сав**, представляет собой порождение прекрасного комичным: безобразное, уродливое трансформируется в прекрасное, вызывает к жизни красоту. Очевидно, что в обсуждаемом случае явление **Сав** прекрасно. В художественной сфере примерами (частными случаями) явления **Сав** в рассматриваемой строчке №3 служат всевозможные гиперболы (преувеличения ценности эстетически несовершенных, в чем-то комичных явлений путем уподобления их прекрасным). Сюда же следует отнести и такие эстетические возвышения как комплименты. Поскольку в строчке №3 явление **Сав** есть возникновение прекрасного из комического («чистой красоты из грязи»), постольку в этой строчке **Сав** представляет собой катарсис — явление, бесспорно, прекрасное. В строчке № 4 явление, имеющее эстетическую форму **Сав**, тоже представляет собой катарсис: прекрасное возникает в процессе порождения одного комичного явления другим комичным явлением. В частном случае, относящемся к сфере искусства, примерами **Сав** в строчке №4 могут служить прекрасные художественные сравнения одних комичных явлений с другими (комичными явлениями). Адекватное эстетическое переживание талантливой (высокохудожественной) комедии, изобильной такого рода художественными сравнениями и другими порождениями комического комическим (такого рода переживание — потрясающая экскурсия в музей уродов, где непрерывно один комичный экспонат эстетически следует за другим комичным экспонатом и кажется, что нет ничего светлого и прекрасного) очищает и возвышает человека, творит красоту (гармонию) из сплошной грязи (беспросветного уродства). Это и есть катарсис — прекрасное эстетическое переживание очищения, обновления и возвышения. Светлое и прекрасное в комедии есть. Это — смех.

Как уже было отмечено выше, с формально-эстетической точки зрения эстетическая функция **На** является самодвойственной, т.е. и серьезной и карнавальной одновременно. А вот **Сав** самодвойственной не является. Эстетическое следование, т.е. «эстетическое порождение» явления в явлении **а** (или «эстетическое воплощение» явления **а** в явлении **в**) определяется в рамках алгебраической модели карнавальной (гротескной) формальной эстетики с помощью следующей ценностной таблицы Т4(1).

Таблица Т4(1)

№	а	в	С*ав	Гротескные явления (карнавала)
№1	к	к	к	<i>Сравнение. Самостоятельное (внутреннее) развитие комического в карнавальном мире</i>
№2	к	п	п	<i>Гипербола. Катарсис. Возвышение (Шута)</i>
№3	п	к	к	<i>Литота. Анти-катарсис. Снижение (Короля)</i>
№4	п	п	к	<i>Ирония (=Анти-катарсис или Дуальный катарсис или Гротескный катарсис)</i>

Наряду с **На** и **Сав**, важную роль в возвышенно-классическом (монотонно серьезном) формально-эстетическом каноне красоты (совершенства) и комизма (несовершенства) играет эстетическая функция **Кав**. Символ **Кав** обозначает эстетическую форму сложного явления, представляющего собой эстетическое сочетание явлений **а** и **в** в настоящем (нешуточном) мире. Согласно монолитно серьезной формальной эстетике высокой классики, эстетическая функция **Кав** определяется в мире монотонно прекрасного следующей ценностной таблицей.

Таблица Т2(2)

а	в	Кав	
п	п	п	<i>Кав прекрасно (эстетически совершенно) в мире прекрасного</i>
п	к	к	<i>Кав комично (эстетически несовершенно) в мире прекрасного</i>
к	п	к	<i>Кав комично (эстетически несовершенно) в мире прекрасного</i>
к	к	к	<i>Кав комично (эстетически несовершенно) в мире прекрасного</i>

Еще одной важной эстетической функцией в монотонно серьезном мире прекрасного и возвышенного [т.е. в реальном, настоящем (нешуточном) мире, где именно **п** («прекрасное») есть выделенное эстетическое значение] является эстетическая операция **Аав**, определяемая таблицей Т2(3). Символ **Аав** обозначает эстетическую форму сложного явления, представляющего собой свободный эстетический выбор и осуществление наиболее эстетически положительного (наиболее прекрасного) из явлений **а** и **в** (возможность осуществления пары прекрасных явлений в качестве максимально прекрасного явления не исключается). При этом, согласно серьезной (возвышенно-классической) формальной эстетике прекрасного, прекрасные явления эстетически более ценны, чем явления комические, т.е. **п>к**, где символ «>» обозначает бинарное отношение строгого эстетического порядка «...эстетически более положительно (более красиво), чем...», определенное на множестве эстетических явлений.

Таблица Т2(3)

а	в	Аав	А*ав
п	п	п	п
п	к	п	к
к	п	п	к
к	к	к	к

В этой таблице символ **А*ав** обозначает двойственную по отношению к **Аав** *гротескную эстетическую функцию*, представляющую собой эстетическую форму сложного явления, заключающегося в свободном эстетическом выборе и осуществлении *наиболее гротескного*: комичного, несерьезного, безобразного, нереального, несимметричного, дисгармоничного, аномального, странного, страшного, ужасного, шокирующего (наиболее циничного, непристойного, вульгарного, наиболее близкого к «низменной», «грязной» сфере жизни, а также к «сумасшествию», «слабоумию», «опьянению», «беспорядку»). Таким образом, **А*ав** есть свободный эстетический выбор и осуществление *наименее прекрасного*, возвышенного, серьезного, нормального, раз(умного), логичного, упорядоченного, симметричного, гармоничного из явлений **а** и **в**. При этом, согласно низменно-классическому канону формальной эстетики гротеска, комичные (жуткие) явления более гротескны, чем прекрасные, т.е. **к<п**, где символ «<» обозначает бинарное отношение строгого эстетического порядка «...менее прекрасно, т.е. более гротескно (более смешно или более страшно), чем...», определенное на множестве эстетических явлений. Нетрудно заметить, что $((K^*ав) \Leftrightarrow (Аав))$ и $((А^*ав) \Leftrightarrow (Кав))$, где символ « \Leftrightarrow » обозначает бинарное отношение формально-эстетический равноценности эстетических форм явлений, определенное ранее в работах [9—15].

Поскольку, в серьезной формальной эстетике обозначаемая символом $(\forall xPx)$ эстетическая форма явления, представляющего собой *эстетическую универсалию*, определяется посредством операции **К**, а обозначаемая символом $(\exists xPx)$ эстетическая форма явления, представляющего собой *эстетическую экзистенцию*, определяется посредством операции **У**, постольку в свете сказанного выше очевидно, что $((\forall xPx)^* \Leftrightarrow (\exists xPx))$ и $((\exists xPx)^* \Leftrightarrow (\forall xPx))$. Эстетическая функция $(\forall xPx)^*$ представляет собой карнавальную (гротескную) операцию «эстетическая универсалия», определяемую через **К***, а $(\exists xPx)^*$ — карнавальную (гротескную) операцию «эстетическая экзистенция», определяемую через **У***. Таким образом, формально-эстетические концепции эстетических кванторов (эстетических универсалий и экзистенций) в возвышенно-классическом каноне красоты и в низменно-классическом каноне гротеска алгебраически двойственны друг другу. Эти односторонние (монотонно серьезный и тотально смеховой) эстетические каноны взаимно дополняют друг друга в целостном (интегральном) двустороннем каноне двузначной, т.е. классической (серьезной или гротескной — неважно), формальной эстетики.

Наряду с эстетическими функциями, рассмотренными выше, важной эстетической операцией в любой художественно-эстетической системе является эстетическое тождество (эквивалентность) явлений. Обозначим символом **Тав** эстетическую функцию, представляющую собой эстетическую форму сложного явления, заключающегося в эстетической эквивалентности (тождестве эстетических значений) явлений **а** и **в**. Иначе говоря, **Тав** обозначает положительную эстетическую ценность явления **а** и явления **в** в одном и том же эстетическом мире: либо в реальном (серьезном) мире прекрасного, либо в карнавальном мире гротеска (только в одном каком-то из этих двух). В возвышенно-классическом (серьезном) формально-эстетическом каноне эстетическая функция **Тав** определяется следующей ниже таблицей Т2(4).

Таблица Т2(4)

а	в	Тав	
п	п	п	Тав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
п	к	к	Тав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
к	п	к	Тав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
к	к	п	Тав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного

В карнавальной (гротескной) формальной эстетике, которая систематически эстетизирует безобразное, является *эстетикой тождества красоты и уродства*, возвышенного и низменного (прекрасного и безобразного) — эстетическое тождество явлений определяется следующей ниже таблицей Т4(4), принципиально отличающейся от серьезной (возвышенно-классической) таблицы для Тав. (Символ Т*ав обозначает гротескную (карнавальную) функцию эстетического тождества явлений а и в.)

Таблица Т4(4)

а	в	Т*ав	
к	к	к	Т*ав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
к	п	п	Т*ав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
п	к	п	Т*ав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
п	п	к	Т*ав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)

Очень важной эстетической операцией в любой художественно-эстетической системе является *эстетическое взаимоисключение* явлений (их *эстетическое противоречие* в одном и том же отношении). Обозначим символом Вав эстетическую функцию, представляющую собой эстетическую форму сложного явления, заключающегося во взаимоисключении (противоречии в одном и том же отношении) эстетических явлений а и в. Иначе говоря, Вав обозначает существование явлений а и в в эстетически противоположных (исключающих друг друга) эстетических мирах (либо в серьезном, нешуточно-прекрасном, либо в карнавальном, шуточно-безобразном). Определение серьезной эстетической функции Вав представлено ниже таблицей Т2(5).

Таблица Т2(5)

а	в	Вав	
п	п	к	Вав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
п	к	п	Вав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
к	п	п	Вав существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
к	к	к	Вав существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)

В (диалектической) эстетике абсурда, которая является эстетикой абсолютного тождества взаимоисключающих противоположностей прекрасного и безобразного (красоты и гротеска, возвышенного и низменного и т.п.), эстетическая форма сложного явления, заключающегося во взаимоисключении, т.е. эстетическом противоречии в одном и том же отношении, явлений а и в, определяется следующей ниже таблицей Т4(5) как такая эстетическая функция, которая (алгебраически) двойственна по отношению к Вав.

Таблица Т4(5)

а	в	В*ав	
к	к	п	<i>В*ав</i> существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного
к	п	к	<i>В*ав</i> существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
п	к	к	<i>В*ав</i> существует в карнавальном мире гротеска (смешного или жуткого)
п	п	п	<i>В*ав</i> существует в совершенно серьезном мире прекрасного и возвышенного

Сопоставляя друг с другом приведенные выше таблицы, нетрудно убедиться в том, что $((T^*a-v) \Leftrightarrow (Bav))$ и $((B^*av) \Leftrightarrow (Tav))$. Кроме того, анализируя *в целом* классическую (=двузначную) эстетическую систему двойственных друг другу серьезных (нормальных) и гротескных (анти-нормальных) эстетических операций, т.е. анализируя *интегральный эстетический Мир (как целое)*, представляющий собой фундаментальное единство двух рассмотренных в данной работе (алгебраически) двойственных друг другу эстетических миров — универсально серьезного (тотально прекрасного, возвышенного) и универсально карнавального (тотально смехового), можно заметить, что если F_1, \dots, F_n — какие-то (любые) эстетические операции, то для любого i верно, что F_i и F_i^* играют совершенно *симметричную* роль в классической (=двузначной) формальной эстетике как реально существующей предельно фундаментальной синтетической («двумирной») эстетической системе и как синтетическом (двустороннем) процессе становления и исторического развития этой системы. Поэтому сущность эстетики и ее истории («борьба двух линий»: чересчур серьезной и легкомысленно веселой) остается неизменной, если мы заменим всюду F_i на F_i^* , а F_i^* на F_i . Если в справедливом с точки зрения какой-то (любой) из двух рассмотренных выше «эстетических партий» (официально-серьезной или оппозиционно-гротескной) исходном эстетическом утверждении, касающемся эстетических операций F_1, \dots, F_n и F_1^*, \dots, F_n^* , мы всюду заменим F_i на F_i^* , а F_i^* на F_i , то получим новое касающееся упомянутых операций эстетическое утверждение (двойственное исходному), которое справедливо с точки зрения *той же самой* «эстетической партии» («линии в эстетике»). Отметим, что последовательная замена F_i на F_i^* и F_i^* на F_i переводит $п$ в $к$ и $к$ в $п$, а «>» в «<» и наоборот. Поэтому, чтобы получить *эстетическое утверждение, двойственное данному*, необходимо в данном эстетическом утверждении заменить всюду «прекрасное» ($п$) на «комическое» ($к$) и наоборот, а «>» на «<» и наоборот. Этот общий метод построения двойственных эстетических утверждений будем называть *эстетическим (алгебраическим) принципом двойственности* классической (=двузначной) эстетики. Эстетический (математический) принцип двойственности может быть использован представителями любой из «эстетических партий»: как творческими в духе высокой классики и художественно-эстетического официоза, так и художественно-эстетической оппозицией («андеграундом»), постоянно генерирующей аномальные («прикольные») формы художественно-эстетической деятельности. Однако, если осуществить все указанные выше замены *за исключением* замены отношения «>» (...более прекрасно по отношению к...) на отношение «<» (...менее прекрасно по отношению к...) и наоборот, то из любого эстетического суждения, которое справедливо с точки зрения канона высокой классики, получится эстетическое суждение, справедливое с точки зрения дуально-изоморфного (анти-изоморфного) ему канона «низменной классики», т.е. анти-классики (гротеска), а любая «прикольная» (гротескная) эстетическая оценка в духе художественно-эстетической оппозиции превращается (при этом условии) в совершенно официальную (серьезную) художественно-эстетическую оценку в духе высокой классики. Таким образом, классический канон прекрасного и возвышенного и (алгебраически) двойственный ему анти-классический канон безобразного и низменного тесно связаны друг с другом не только исторически, но и актуально: в структурно-функциональном отношении. Упомянутые каноны *существенно подобны* друг другу (дуально изоморфны) и поэтому *имеют большое эвристическое значение друг для друга в качестве моделей*. В этой связи отнюдь не случайным, странным, парадоксальным, а как раз закономерным оказывается тот факт, что одним из важнейших эвристически значимых источников высокохудожественного гротескного искусства оказывается именно *серьезное искусство (влияние, а иногда даже и «давление» официального канона)* и, наоборот, *серьезное искусство* (высокая классика) постоянно питается, обогащается искусством «*несерьезным*», *аномальным (девиантным)*. Они нужны друг другу как неиссякаемые источники творчества, развития. Абсолютный разрыв с высокой классикой, с серьезным искусством означает застой, смерть искусства гротескного, и, наоборот, абсолютный разрыв с «ненормальным» искусством в конечном счете приводит к «затуханию» художественного творчества в духе высокой классики, к его вырождению.

Итак, хотя бесспорно, что серьезный эстетический канон («нормальное» искусство порядка, гармонии, симметрии) и карнавальный эстетический канон («аномальное» искусство гротеска, дисгармонии, анти-симметрии) взаимоотрицают (взаимоисключают) друг друга в некоторых конкретных отношениях (данная статья отнюдь не отвергает этот очевидный факт теории и истории эстетики и, в частности, теории и истории искусств), антагонизм упомянутых выше эстетических канонов не является абсолютным. Принцип «враждебности» официального (серьезного) и карнавального (смехового) — лишь одна сторона «медали» (классической формальной эстетики как целого). Другой стороной той же самой «медали» является принцип (алгебраической) двойственности официального (серьезного) и карнавального (смехового). Принцип этот может быть сформулирован следующим образом. Если в некоторых (любых) эстетических формах явлений (обозначим эти формы символами w и y) заменить все входящие в них эстетические формы на двойственные, то получатся двойственные для w и y эстетические формы w^* и y^* , реализующие эстетические функции, двойственные тем, которые реализуются эстетическими формами w и y . При этом, если верно, что $(w \Leftrightarrow y)$, то верно также и формально-эстетическое тождество $(w^* \Leftrightarrow y^*)$, называемое двойственным предыдущему; это и есть принцип взаимной (алгебраической) двойственности серьезной формальной эстетики красоты (симметрии) и карнавальной формальной эстетики гротеска (анти-симметрии).

Таким образом, с точки зрения обсуждаемой алгебраической модели формальной эстетики (конструирование и систематическое исследование которой автор начал осуществлять с начала 70-х годов XX века), классический канон красоты и классический канон гротеска (смешного или страшного) представляют собой (алгебраически) двойственные друг другу, внутренне согласованные (стройные) системы эстетических функций. Это позволяет на рубеже второго и третьего тысячелетий по новому взглянуть на многие старые проблемы теории эстетики и искусствоведения, а также истории эстетики и истории искусств [9—15].

Переведем теперь наш разговор с абстрактно-теоретического уровня собственно эстетических исследований на уровень возможных прикладных задач. Рассмотрим класс задач №1. Некий «серьезный» субъект (согласно своей формально-эстетической программе) должен осуществлять эстетические операции только в «серьезном (нешуточном) эстетическом мире» прекрасного и возвышенного, преобразуя (исходные) прекрасные явления a_1, \dots, a_k в (результатирующее) прекрасное явление b , но кроме этого он (согласно упомянутой программе) должен не осуществлять никаких эстетических операций в «карнавальном (шуточном) эстетическом мире». Обозначаемая символом S система формально-эстетических правил трансформации явлений, т.е. правил оперирования эстетическими объектами, которые (имеются в виду правила) обеспечивают сохранение эстетического значения p при эстетической трансформации исходных прекрасных явлений a_1, \dots, a_k в результирующее явление b (независимо от конкретного эстетического содержания явлений a_1, \dots, a_k и b), называется *формальной эстетикой прекрасного (возвышенного)*, или *серьезной формальной эстетикой высокой классики*, или, для краткости, *просто классицизмом*. Стабильность (устойчивость) упомянутого эстетического состояния субъекта (существование в режиме решения задач типа №1) означает, что данный субъект — формально-эстетически последовательный «классицист» (согласно своей формально-эстетической программе). В рамках деятельности по решению задач типа №1 классицизм — адекватное эстетическое мировоззрение и эффективная эстетическая методология. Однако при решении некоторых качественно иных классов задач в некоторых специфических условиях он сталкивается с серьезными трудностями, заводящими в тупик. Особенно хорошо это показали представители романтизма, подвергнув классицизм систематической критике за его абстрактную односторонность (эстетическую одномирность).

Рассмотрим теперь класс задач №2. Некий «несерьезный» субъект (согласно своей формально-эстетической программе) должен осуществлять эстетические операции *только* в «карнавально-романтическом, т.е. ненастоящем, гротескном эстетическом мире (шутки или страшилки)», *не производя в серьезном эстетическом мире прекрасного никаких изменений*. Стабильность (устойчивость) этого «несерьезного» эстетического состояния субъекта (функционирование в режиме решения задач типа №2) гарантируется в данном случае (обозначаемой символом S^*) системой формально-эстетических правил трансформации (явлений), т.е. правил оперирования с эстетическими объектами, обеспечивающих сохранение эстетического значения k при переходе от исходных комичных (гротескных) явлений a_1, \dots, a_k , принадлежащих «эстетическому миру карнавала или романтического гротеска», к b (каково бы ни было конкретное эстетическое содержание a_1, \dots, a_k и b). Эта система формально-эстетических правил называется нами в данной статье *гротескной формальной эстетикой романтизма*, или *романтической формальной эстетикой безобразного (смешного или страшного)*, или, для краткости, *просто романтизмом*. [Слово «романтизм» имеет множество различных значений. Большинство попыток дать определение понятия «романтизм» не выдерживает критики. Трактовки романтизма разными авторами нередко плохо согласуются друг с другом. Поэтому, чтобы исключить терминологическую путаницу и вытекающие из нее недоразумения, договоримся, что в данной работе слово «романтизм»

будет обозначать то и только то понятие, которое определено нами выше.] Стабильное существование «несерьезного» субъекта в режиме решения задач типа №2 означает, что данный субъект — формально-эстетически последовательный «романтик» (согласно своей формально-эстетической программе) и, следовательно, большой шутник, весельчак, остро слов, мастер иронии, пародий и триллеров, снижений и ругательств, веселых розыгрышей и леденящих кровь пуганий (ужасаний) и отчуждений. В рамках эстетической деятельности по решению задач специфического типа №2, романтизм (в определенном выше смысле этого слова) — адекватное эстетическое мировоззрение и эффективная эстетическая методология. Однако при решении некоторых других классов эстетических задач (а именно, задач рассмотренного выше типа №1) романтизм сталкивается с непреодолимыми препятствиями и ведет к катастрофе.

Очевидно, что типы эстетических задач №1 и №2 суть *абстракции*. В реальной жизни, объединяющей оба эстетических мира (серьезный и карнавально-романтический) в рамках единой фундаментальной эстетической системы, самый распространенный тип эстетических задач — некоторая комбинация (сочетание) *взаимодополняющих* друг друга типов задач №1 и №2. Поскольку эстетическая культура решения задач типа №2 есть карнавально-романтическая культура гротеска (смешного или страшного), постольку пренебрежение культурным наследием карнавалов и романтических гротесков влечет неспособность к адекватному решению многих важных эстетических задач в жизни и в искусстве. *Дополняющие друг друга* классицистская и карнавально-романтическая (гротескная) формально-эстетические программы (каждая в отдельности) необходимы, а вместе достаточны для эффективного программирования адекватной эстетической активности универсального (т.е. способного перестраиваться с решения задач типа №1 на решение задач типа №2 и наоборот) интеллектуального субъекта как в его возвышенно-прекрасном (серьезном), так и в его гротескном (веселящем или пугающем) эстетических мирах. При этом очень важно подчеркнуть, что, согласно сформулированному выше *формально-эстетическому принципу двойственности (алгебры) классицизма и (алгебры) романтизма*, не только классицистская формально-эстетическая культура (=система формально-эстетических правил) серьезных эстетических операций с настоящими (нешуточными) объектами может быть «зеркально отображена» («переведена») в романтическую формально-эстетическую культуру (=систему формально-эстетических правил) гротескных (в частности, шуточных) эстетических операций с гротескными объектами, но и романтическая формально-эстетическая культура (=система формально-эстетических правил) преобразования гротескного эстетического мира может быть «зеркально отображена» («переведена») в классицистскую формально-эстетическую культуру (=систему формально-эстетических правил) оперирования с объектами серьезного эстетического мира. Таким образом, культурное наследие карнавалов, «праздников дураков», романтического гротеска и т.п. имеет огромное эстетическое значение.

Заканчивая данную статью, обратимся к пушкинским образам радостного Моцарта и серьезно-го Сальери. Сальери, разъяввший искусство «как труп» и «алгеброй гармонию» поверивший, выглядит в глазах читателя скверно. Пушкин мастерски прививает читателю антипатию к образу Сальери и к его гипотетической «алгебре эстетики искусства», наряду со всем прочим, еще и следующим диалогом по поводу явно комичной игры слепого скрипача, оскверняющего, профанирующего «высокое искусство»:

Сальери.	И ты смеяться можешь?
Моцарт.	Ах, Сальери!
	Ужель и сам ты не смеешься?
Сальери.	Нет.
	Мне не смешно, когда маляр негодный
	Мне пачкает Мадонну Рафаэля,
	Мне не смешно, когда фигляр презренный
	Пародией бесчестит Алигьери.

[16, С. 444]

А как бы пушкинский Сальери отнесся к ритуальному осквернению святынь, к ритуальному срамословию божества как необходимому элементу соответствующих культов? А как бы он отреагировал на «рождественскую песнь» и на *parodia sacra* («священную пародию» или, что, по моему, более точно переводит смысл, «пародирование священного»)? Думается, что пушкинский Сальери, в силу своей *односторонней* серьезности, отнесся бы к упомянутому явлению резко отрицательно, а именно, точно так же, как Ж. де Лабрюйер и Вольтер отнеслись к роману Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». М.М. Бахтин очень верно замечает по поводу представленного выше диалога Моцарта и Сальери: «И в области самой художественной литературы во все эпохи ее развития существовали — и в эпосе, и в лирике, и в драме — многообразные формы глубокой и чистой, но *открытой* серьезности, всегда готовой к смерти и обновлению. Подлинная *открытая* серьез-

ность не боится ни пародии, ни иронии, ни других форм редуцированного смеха, ибо она ощущает свою причастность незавершенному целому мира. Пушкинский Моцарт принимает и смех и пародию, а хмурый агеласт Сальери их не понимает и боится» [1, С. 136]. «Моцарт» — гениальный представитель высокой классики, но в силу своей гениальности он не односторонне серьезен, а гармонично сочетает в себе «два мира»: возвышенно-прекрасное (совершенное) и гротеск, романтику жизни. «Сальери» же — монолитный классицист: амбивалентность чувственного (эстетического) восприятия ему чужда. Естественно, что в такой ситуации у читателя возникает симпатия к Моцарту и неприязнь к Сальери.

В связи с пушкинскими Моцартом и Сальери очень важно подчеркнуть, по моему мнению, то, что катастрофа Сальери отнюдь не влечет с необходимостью абсолютный крах любых попыток «поверить гармонию алгеброй». Неудачи могут быть в любом деле. Удачи в конечном счете всегда лишь частичны. Жизнь постоянно ограничивает сферу значимости любого шедевра человеческой культуры (как в науке, так и в искусстве). Судя по тому, что содержательная эстетика Сальери выглядит односторонне классицистской, его «алгебра гармонии» является алгеброй эстетики классицизма. Как было показано выше, алгебра классицистской эстетики вообще не учитывает (исключает из рассмотрения) математическую двойственность и самодвойственность эстетических операций. Это резко снижает ее возможности как в мировоззренческом, так и в методологическом отношениях, но, что очень важно, эти возможности все же существуют, хотя и невелики. Исследования Сальери отнюдь не абсолютно неудачны и бесперспективны. Нельзя сказать, что они абсолютно ничего не дают в художественно-эстетической сфере. Просто они дают лишь *частный удачный результат*, несостоятельный (как это верно показал А.С.Пушкин) за пределами сферы приемлемости положенных в его основу абстракций, но *могуший быть развитым дальше* (это А.С.-Пушкин «забыл» показать) в направлении создания «конкурирующей» алгебры эстетики (а именно, алгебры эстетики **романтизма**, т.е. алгебры эстетики **гротеска**) и объединения этих двух якобы взаимоотрицающих, а на самом деле взаимодополняющих алгебр в некой более фундаментальной синтетической алгебре гармонии, адекватно моделирующей амбивалентность эстетических явлений и таким образом снимающей крайности одностороннего классицизма и одностороннего (экстремистского) романтизма. Итак, согласно формально-эстетической концепции, развиваемой в данной статье, классицизм (эстетика гармонии) и романтизм (эстетика гротеска) — две стороны одной и той же «медали», а именно, классической (=двузначной) формальной эстетики, в которой явно вводятся и систематически исследуются такие формально-эстетические явления как алгебраическая двойственность и самодвойственность эстетических операций.

Научно-теоретическая ценность рассмотренной в данной статье булевой алгебры классической (=двузначной) формальной эстетики заключается в явном, ясном и точном определении той общей, единой основы, в рамках которой классицизм и романтизм неразличимы (идентичны), совершенно симметричны (дуально изоморфны) по отношению к друг другу. Классицизм и романтизм оказываются *эвристически ценными моделями* друг друга, двумя различными формами существования одного и того же, а именно, булевой алгебры классической формальной эстетики. Имеет смысл обратить внимание на то, что термины «классицизм» и «классика» в данной статье не являются синонимами. Классика делится на «высокую» классику, т.е. классицизм, и на «низкую» классику (классику гротеска: смешного или ужасного), т.е. романтизм. В свете развиваемой в данной работе формально-эстетической концепции очевидно, что это деление классики на «высокую» и «низкую» относительно, так как классика «возвышения» и классика «снижения» взаимно двойственны (анти-изоморфны). В сущности, в основе своей и то и другое — классическая (=двузначная) эстетика. Двузначная (=классическая) эстетика отнюдь не является единственно возможным каноном (и органом) красоты и гротеска. Возможны и реально существуют разнообразные неклассические (недвузначные) художественно-эстетические доктрины, например, реализм. Для математического моделирования их формально-эстетических аспектов необходимы уже другие (более общие и фундаментальные) математические структуры и методы. Конструирование и обсуждение упомянутых неклассических формально-эстетических систем и их математических моделей и не входит в замысел данной работы: мы оставляем это на будущее.

Литература

1. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990.
2. Биркгоф. Г. Теория решеток. М., 1984.
3. Бурбаки Н. Элементы математики. Кн.2. Алгебра: Алгебраические структуры; Линейная алгебра; Полилинейная алгебра. М., 1962.
4. Бурбаки Н. Очерки по истории математики. М., 1963.
5. Владимиров Д.А. Булевы алгебры. М, 1969.
6. Вольтер. Философские сочинения. М., 1988.

7. Косиков Г. Франсуа Вийон и его литературная судьба // Франсуа Вийон. Большое Завещание. М., 1982. С. 5—77.
8. Лабрюйер Ж. де. Характеры, или Нравы нынешнего века. М.; Л., 1964.
9. Лобовиков В.О. Алгебра формальной эстетики и гениальность содержательного художественного творчества («Моцарт» и «Сальери» в художественно-эстетической культуре: российской, раннехристианской и общечеловеческой) // Российская культура на рубеже пространств и времен. Тезисы докладов научно-практической конференции, проведенной Гуманитарным университетом (г. Екатеринбург) 14-15 мая 1998 г. Екатеринбург, 1998. С. 71-80
10. Лобовиков В.О. Предположение о возможности создания алгебраической модели эстетики абсурдистской литературы (Д.Хармс) // Русская литература первой трети XX века в контексте мировой культуры: Материалы I Международной летней филологической школы (22.06 - 05.07.1998). Екатеринбург, 1998. С. 150—159.
11. Лобовиков В.О. Алгебра формальной эстетики классицизма (История попыток построения «алгебры гармонии» в связи с историей развития предмета алгебры вообще) // Екатеринбургский гуманитарий: Научный альманах. № 1(1). Екатеринбург, 1999. С.142-156.
12. Lobovikov V.O. An Unknown Formal Aesthetics of the Well-known Classicism in Fine Arts (A Substantially New Approach to Simulation of Properly Aesthetic Structures). Sverdlovsk, 1991. — 22 p.
13. Lobovikov V.O. Why does the division of functions between the left and the right hemispheres of brain not result in a split and collapse of consciousness? // Consciousness Research Abstracts: Towards a Science of Consciousness 1996 «Tucson II» (April 8-13, 1996). Tucson, Arizona, The USA, 1996. P. 179.
14. Lobovikov V.O. Could computers and logic software be used in philosophy of art? // Philosophy Today: the Newsletter of the Society for Applied Philosophy (Cambridge, the United Kingdom). 1996. No. 21. P. 3-4.
15. Lobovikov V.O. A Boolean Algebra of Aesthetic Phenomena (A heuristically important mapping between an unknown beauty-table-based algebra of the classical aesthetics and the well-known truth-table-based algebra of the classical logic) // The Urals International Journal of Philosophy. 1999. # 1. P. 7-16.
16. Пушкин А.С. Моцарт и Сальери // А.С. Пушкин. Соч.: В 3 т. М., 1986. Т.2. 442-450.

Екатеринбург

АРХЕСТРУКТУРА ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА (ЭВОЛЮЦИЯ И ГЕНЕЗИС: ПРОБЛЕМА СООТНОШЕНИЯ)

КОРАБЛЕВ А.А. КОРАБЛЕВА Н.В.

© 2000

От констатации, что существуют некие закономерности литературного процесса, до концепции, определяющей и объясняющей эти закономерности, расстояние явно не формально-логическое — это хорошо чувствуют приверженцы академического литературоведения, которые честно ограничиваются вышеозначенной констатацией. Переход от констатации к концепции предполагает некоторое недоказуемое допущение, как бы прыжок через дефинитивную пропасть, на который решится, разумеется, далеко не всякий.

Однако академические констатации (мифологическая, культурно-историческая, психологическая), в сущности, глубоко концептуальны, и можно было бы осмыслить их как предпосылки социокультурных концепций XX века (К.-Г. Юнга, Х. Блума и др.), которые тоже основаны на допущениях, постулирующих зависимость художественного творчества от внехудожественных факторов.

Другой тип социокультурных концепций (М. Фуко, Ю. Лотман) основан на допущении, постулирующем определяющую зависимость художественного творчества от внутрихудожественных факторов.

Поскольку имманентная (внутренняя) обусловленность литературного процесса находится в творческом противостоянии трансцендентной (внешней) обусловленности, осознаваемой как сопротивление материала (природного, исторического, языкового), подлежащего преодолению, то, по-видимому, в этом проявляется не только противоположность, но и глубинная взаимобусловленность внутренних и внешних факторов. Преодолеваемый материал как бы удостоверяет единство законов, структурирующих жизненную и художественную реальности, а также, надо полагать, и научную сферу.

Предлагаемая концепция основана на допущении, что между «искусством» и «жизнью» нет структурных несовпадений, что литература в целом и каждое из составляющих ее произведений структурно тождественны, т.е., говоря обобщенно, литература, мыслимая как структурно-динамическая целостность, представляет единое произведение, и, стало быть, наблюдаемые закономерности ее осуществления — это не что иное, как динамика проявления ее структуры.

Целостность литературы проявляется в цельности и самодостаточности ее составляющих. Литература как художественное целое складывается из отдельных художественных целых: миро-